PION

CENA 50 GR.

ROK V NR. 48 (217)
WARSZAWA
2 GRUDNIA
1937 ROKU

TYGODNIK LITERACKO - SPOŁECZNY

TREŚĆ

JALU KUREK

ZAMUROWANA RZEKA

Straszliwy mróz rozsrożył się nazajutrz nad Porąbką. Ludzie bali się wyjść z baraku. Wysłano 20 robotników do galerii; rozniecono na placu dwa paleniska. Reszta Jedynki poszła do magazynów.

— Co to będzie próba zapory? — pyta Walka Generał. — Teraz mają nas zwalniać, a przyjmą ludzi dopiero z końcem marca — jak powiadają — na próbę zapory.

— W końcu marca — tłumaczy mu Walek — wskutek tajania śniegów obserwuje się na rzekach górskich wiosenny przybór wód. W tym roku na wiosnę podczas tego wezbrania ma być dokonana pierwsza próba wytrzymałości zapory oraz spiętrzenia wód. W tym celu przez sztolnie będzie się wypuszczać bardzo małą ilość wody, a nawet zamknie się jej upływ zupełnie i zbiornik będzie się powoli wypełniał. Jezioro wypełni się wodą do głębokości 16 metrów przy zaporze, to znaczy tylko o dwa metry niżej od otworów przelewowych, czyli, jak my to nazywamy — od okien. Zbiornik będzie się rozciągał na długości 6 kilometrów aż po most w Tresnej. Podczas tego spiętrzenia wód inżynierowie przeprowadzą powtórne badanie muru zapory. Mur ten po raz pierwszy znajdzie się pod tak wielkim ciśnieniem. Widziałeś w galerii dolnej te przyrządy na ścianach w środku?

— Termometry?

— Tak, ale są tam nie tylko termometry. W ścianach są wmurowane instrumenty, które wskazują jaka jest spoistość betonu w danym bloku i sygnalizują natychmiast, jeśli nastąpi wewnątrz najmniejsze pęknięcie.

— A co będzie po próbie zapory?

— Później zwierciadło wody w jeziorze zostanie obniżone o kilka metrów, aby zbiornik mógł przyjąć następne wody powodziowe.

— Chciałbym jeszcze wiedzieć, jak się obniża zwierciadło wody w zbiorniku.

— Głupiś jest, pracujesz przy tym i tego nie wiesz — zgromił go Walek. — Otwiera się dolne kanały — pokazuje ręką na wieże obiegowe — i woda spływa w dół dwoma tunelami.

Po obiedzie nie wyszli jak zwykle na dwór. Wiatr hulał za oknami, gwizdał w kominie. Chłopiec patrzył przez szyby na nieruchomy, skamieniały w mrozie styczniowy krajobraz. Zadudniło auto.

— Jedzie poczta.

Pierwsze auto, jakie widział dziś na drodze. Samochód wjechał na kolonię inżynierów, znów stało się cicho. Droga była opustoszała, plac przed zaporą również, kolonia także. Z magazynu przybiegł jakiś chłopiec, oddech jego na zimnie kłębił się i dymił, uszy i nos miał czerwone, rękami zziębniętymi bił o łopatki. Poza tym pustka i cisza panowały wszędzie. Dziwne wrażenie robił ten wymarły plac, na którym przed paru miesiącami dniem i nocą pracowało półtora tysiąca ludzi.

Rozległy się dźwięki radia z świetlicy. Walkowi nie chciało się nawet ruszyć od łóżka i posłuchać melodii; ogarnął go bezwład i znużenie, idące od tego świata cichego i mroźnego.

Z kolonii wyszedł niski człowiek w czapie barankowej, utykający lekko na nogę. Znali go wszyscy; to Lopek, nadzorca baraku. Podlegało mu czterech wartowników, którzy nocą czuwali nad magazynem, laboratorium, elektrownią i warsztatami. Lopek nazywany był przez robotników dyżurnym. On sam lubił bardzo to nazwanie; było w nim bowiem coś służbowego i urzędowego. Wszyscy od razu wiedzieli, że niesie pocztę do baraku.

— Mizia Walenty!

Walek ocknął się na ten głos i odszedł od okna. Lopek podawał mu list, zaadresowany znanym pismem. Pieczątka pocztowa: Rożnów nad Dunajcem. Otworzył i czytał:

„Gorąco, aż strach! Nie ma wytchnienia w pracy. Pokonujemy noc, walczymy z mrozem. Człowiekowi aż ciepło od roboty. Przyjeżdżaj, czemu nie przyjeżdżasz? Znasz to: nudne to jest, ale ukochane i piękne. Dzień w dzień — wykopy i betony. Noc w noc — betony i wykopy. Znudziłoby ci się samemu tak dłubać kilofem w ziemi, ale tu jest nam wszystkim razem dobrze, żyjemy ze sobą jak koledzy, starsi z młodszymi, wszędzie są dobrzy towarzysze. I z tego wspólnego dłubania ziemi przez tyle a tyle miesięcy powstanie wielka rzecz: — zapora, pięć razy większa od Porąbki. Wiesz co to znaczy? Przyjeżdżaj!“

Szybko spadł zimowy zmierzch. Walek stał przy oknie, patrząc w nieruchome, zmartwiałe tereny, jak na pobojowisko po niedawnym zwycięstwie, odniesionym tutaj przez ludzi nad przyrodą.

— Wygraliśmy bitwę i poszliśmy dalej nad Dunajec — powiedział do siebie.

— Dlaczego więc zostałeś tu? Nie chcesz iść z nimi do walki? Nie bądź tchórzem, idź do nich! — odpowiedział sobie natychmiast.

I ogarnęła go nagle szalona tęsknota za ciepłem styczniowej roboty, za zmęczeniem, które by go opadło w ten mroźny wieczór zimowy. Na zaporze rozbłysły właśnie dwa światła kontrolne. Teraz już wcześnie robi się ciemno.

A tam, nad Dunajcem, towarzysze jego w tej chwili uwijają się jak w mrowisku — w oślepiającym blasku lamp łukowych. „Przyjeżdżaj“ — pisze mu Zygmunt. Dobry kolega. Wielu rzeczy dowiedział się od niego.

Nudna praca: wykopy i betony. Tak, — ale to jest właśnie praca. Z tego powstają dzieła wielkie. Dzień w dzień żmudnie kopać w ziemi kilofem, aż z tego zbiorowego kopania wyniknie nareszcie wielka góra: przegroda.

Jak to pisze Zygmunt? To nie jest tak, żeby to budowała maszyna, tylko setki żywych rąk ludzkich muszą dłubać te żwiry, aby dopiero na nich osadzić sztuczną skałę. Przed oczyma staje mu Balcerzak, przemawiający w świetlicy do robotników w dniu poświęcenia zapory.

— Będą w książkach pisali o waszym trudzie, jak to zamknęliście gardło doliny murowaną ścianą, jak to dwie góry, nachylone ku sobie połączyliście sztuczną skałą. Ujarzmiliście wodę. Zamurowaliście rzekę.

Poszedł do kantyny napić się herbaty i zjeść chleb z marmoladą.

— Jedziesz z Balcerzakiem na przyszły tydzień do Rożnowa? — zapytuje go Kulig, krępy Jedynkarz, znany na budowie z czerwonego beretu.

— Przecież Balcer nie jedzie. Mowił mi to przed paru dniami. Transport ludzi ma odejść nad Dunajec, ale Balcerzak czeka do kwietnia na powódź wiosenną. Będą robić próbę spiętrzenia wód.

— Nie bój się, zapora się nie zwali. Dowiedziałem się, że Profesor wyjeżdża z nami, a przyjedzie tu z końcem marca na próbne obciążenie tamy.

— A ty jedziesz?

— Naturalnie. A cóż tu będę robił? Będę czyścił korytarze?

— To też jest robota. Ja pojadę. Chciałem zostać jeszcze przy Balcerzaku, ale tamta robota mnie ciągnie.

Przez całą noc śnił się Wałkowi Rożnów. Już jakby znał go dobrze; z listów Zygmunta wstawał ku niemu, ciągnął go ogromem, siłą, potęgą, blaskiem, ruchem.

A przede wszystkim światłem. Był rozświetlony do białości. We śnie ukazała się chłopcu woda z hukiem przelewająca się w rurach turbinowych, — straszliwa, nieokiełznana siła, poruszająca motory. Polska — to jedna fabryka światła. Cały powiat żywiecki, ziemia rodzinna Walentego Mizi, powstawała w jego głowie, rozjaśniona elektrycznością. Woda za darmo daje ludziom prąd, z którego czerpią energię fabryki, warsztaty, tartaki, młyny, elektrownie. Przez cały wieczór jedną chałupę oświetli się za dwa grosze! Chłopi w Jeleśni chodzą za pługiem motorowym, auto jedzie po zagonach i kraje skiby. Waluś — a brat twój ma żyłkę do konia i chętnie by furmanił. E, — co tam! Maszyna się nie zmęczy, człowiek się nie zmęczy, jak dawniej przy koniu. Młockarnia, sieczkarnia, kosiarka, siewniki — wszystko maszynowe. Tak będzie w przyszłości wyglądać jego wieś.

Stanął mu w myślach Józek Pluta, wierny towarzysz od paru lat. Poznali się przy pasieniu gęsi na łące nad rzeczką, a zakończyli swą przyjaźń przy betonowych blokach Porąbki. Ale Józek Pluta — jak wstał przed oczyma śpiącego — tak równie prędko znikł. I Walek zasmucił się nagle, gdyż, choć marzył we śnie, wyraźnie sobie uprzytomnił, że Józek nie żyje.

Umarł w szpitalu. Ale są inni, którzy zaniosą do Jeleśni oświatę, bogactwo i elektryczność. Elektryczność — to przecież także oświata. Albowiem oświata pochodzi od słowa świecić. W każdej chałupie światło przez cały wieczór palić się będzie za cenę dwóch groszy.

Tak. Polska — to jedna wielka fabryka światła. Kto chce żyć, ten musi pracować. Jeden nie zrobi nic; wszyscy muszą mu pomóc w pracy. W życiu nie ma cudów. Każdy powinien sobie na dobro zarobić.

Rożnów! Rożnów! Fabryka elektryczności. Walek usypiał ciężko, nękany nerwowymi marzeniami. Czym elektryczność jest dla oczu, tym oświata jest dla rozumu. Blaskiem, rozjaśniającym mroki. Rożnów! I w nocy, w ciemności baraku — fabryka światła spać mu nie dawała.

Rano przy rozbieraniu torów kolejki spotkał Walka Balcerzak.

— No, co z tobą, Mizia? Jadę 16-go do Rożnowa. Jedziesz ze mną?

— Tak jest, panie inżynierze. Jadę.

Oczy zaiskrzyły mu się radością i wdzięcznością wobec tego człowieka, który go wprowadził na drogę pracy i który otwierał przed nim teraz zaczarowany obraz jego tęsknoty: Rożnów.

Balcerzak jakby nie słyszał; może chłopiec w myśli tylko dał mu odpowiedź, może jeszcze nie jest całkowicie zdecydowany, można dać mu jeszcze sposobność do cofnięcia się. Ponowił więc pytanie:

— No, co, Walek? Jedziesz ze mą do Rożnowa?

Niebieskie oczy spotkały się z czarnymi. Chłopiec drgnął. Uczuł, że przemawia przez niego serce. Serce zaś potwierdzało jego wolę najgłębszą, pragnienie jego młodych mięśni.

— Jadę, panie inżynierze [1].

JALU KUREK

[1] Fragment powieści.

JÓZEF CZECHOWICZ

STELLA MAGORUM

Szaruga Jerzego Hulewicza[1] jest zjawiskiem arcyciekawym. Ta duża, trzysta kilkadziesiąt stron licząca powieść, zawarta przeważnie w dialogach, stanowi niespodziankę dla czytelników obeznanych z twórczością tego pisarza. Jednak, kto przebrnie przez owych kilkaset stron dialogów i akcji codziennej, szarej jak jesienna szaruga, ujrzy u końca dzieła, że właściwie autor nie ustąpił z zajmowanego przez siebie stanowiska, że ten



JERZY HULEWICZ

pozorny kompromis z czytelnikiem osłania cele, które od dawna są dla autora *Samskary* przewodnią gwiazdą magów.

Szaruga i *stella magorum* — a jednak, tak. Wziąwszy berło tajemnic po nieodżałowanej pamięci Tadeuszu Micińskim, redaktor poznańskiego *Zdroju* ani na chwilę nie zestąpił ku ziemi handlu i ucisku, kłamstwa i nieprawości. Dramaty i opowieści jego rozgrywały się daleko od spraw naszych i czasów naszych. Była to twórczość neoromantyka urzeczonego przez świat niewidzialny.

Lecz gdy chodzi o Hulewicza, nie znaczy to ani przez chwilę, że odrywał się od bliźnich lub wynosił ponad nich. Śmiem twierdzić, że wszystko co napisał wywodziło się z troski o ludzi, z chęci ukazania im drogi, z miłości do braci człowieczej. Pisał o Bolesławie Śmiałym i Kainie dlatego, że w tych symbolicznych już dzisiaj postaciach (bo trudno tu mówić o aspekcie historycznym) w związku z ich uproszczeniem i w związku z ładunkiem potencjału poetyckiego, jaki im na kredyt daliśmy, chciał zbliżyć ku czytelnikowi swoje idee. Jakie to idee? Czytajcie wykład Ewangelii świętego Jana dokonany przez Hulewicza, książkę bardzo dziwną i poza przesadną nieco tu i owdzie stylizacją — a były to przecież czasy wielkiego rozbicia stylów i poszukiwań, lata bezpośrednio powojenne — książkę wielką.

Ego Eimi, ta rzecz przypomina w niektórych swoich komentarzach do ewangelii niedocenianą książkę D. Mierieżkowskiego pt. *Jezus nieznany*, ale jeśli chodzi o ścisłość, to praca rosyjskiego poety jest późniejsza chronologicznie. Dlatego tylko o tym wspominam, żeby ci, którzy mieli w rękach wydany po polsku tom pierwszy dzieła Mierieżkowskiego a nie zetknęli się z rzadką publikacją Hulewicza, nabrali pojęcia o *Ego Eimi*.

Zmierzam ku temu, że Jerzy Hulewicz w całej swej twórczości był czymś więcej niż autorem książek. Ambicją jego były książki dające światło, dzieła wiodące ku czemuś, mówiące o rzeczach dalekich a tak bliskich każdemu, gdy w zgiełku naszego świata zamyśli się tak n a p r a w d ę bodaj na chwilę. Czyżby to znaczyło, że dramaty jego i opowieści były grubo tendencyjne? Nie. Aluzje i symbole, świat pojęć, w którym działy się tajemnicze dzieje — oto wszystko. Gruba tendencja sama przez się jest przecież poza prawdziwym dziełem artysty. A nikt Hulewiczowi artystostwa nie odmówi (z wyjątkiem tych, którzy nic nie czytając lub czytając ze złą wolą, o wszystkim wyrokują).

A teraz, na tym tle, o *Szarudze*. Jest to powieść współczesna. Mieszczą się w niej przeżycia i przypadki dorastającej dziewczyny bardzo powszedniej i bardzo dobrej i bardzo zbłąkanej w dżungli współczesności. Żyjąc swoim niewielkim życiem, w atmosferze ubogiej powszedniości, to dziewczę instynktownie szuka jakiegoś małego bodaj światełka prawdy, jakiegoś płomyka ukazującego dalsze perspektywy.

Rozbita rodzina, zetknięcie się z ojcem pełnym zbrodniczych zapędów, nacisk świata zewnętrznego wyrażający się w nieustannej trosce o jutro, o suchy chleb, a także i w bezduszności ludzi, którzy ją otaczają — to nie są warunki pomyślne dla swoistego, na małą skalę bogoiskatielstwa Geni. Wszystko się plącze, stare pojęcia się walą. Ksiądz, który dla jej matki jest nietykalnym autorytetem, dla Geni jest tylko tym, który wydał policji jej przyjaciela, komunistę Terlika. Prosty, od początku do końca jednakowy Felek Doliniak jest tym, którego rękę Genia odrzuca w swych wędrówkach wśród pułapek i do którego w ostatnim rozdziale powieści wraca na ślub bez miłości. Bo trudno żyć samotnie.

Styl potoczny, duża ilość dialogów, żywo przedstawione środowisko proletariacko-mieszczańskie zbliżają pozornie *Szarugę* do przeciętnego typu powieści o ubogich, jakie u nas pisują wszyscy, którym spać nie daje laur Finka i Rotha, trzeciorzędnych epików kamienicy.

Ale przecież powieść Hulewicza jest gatunkowo czymś innym. Jest nauką, którą daje autor czytelnikom w formie lekkiej, beletrystycznej, lecz o tych samych rzeczach, o tych samych problemach etycznych, jakie poruszał w bynajmniej nie lekkich sztukach scenicznych. Cień kompromisu widać tylko w tym, że niektóre zagadnienia rzutowane są na naszą bezpośrednią rzeczywistość, ale to tłumaczy się faktem, że *Szaruga* jest powieścią współczesną. Autor *Samskary* i *Aruny* niektóre dialogi między dziewczynką i jej przyjacielem wyraźnie dociąga do pewnego poziomu, aby przeprowadzić te kwestie o które mu chodzi. W kilku wypadkach dysproporcja między ogólnym rozwojem bohaterki a pytaniami, które ona stawia, rysuje się zbyt mocno. Ale to są te właśnie niebezpieczeństwa utworu z tezą, wilcze doły nauczania bardziej bezpośredniego.

Szaruga jest powieścią interesującą i niepowszednią. Jak już powiedzieliśmy wyżej, wbrew pozorom, tematycznie nie jest sprzeniewierzeniem się autora własnej sztuce. Hulewicz był i jest moralistą. Różnica polega na środkach, które tym razem uświęcić cel, na wyborze formy powieści współczesnej, umyślnie przypominającej powieści „czytelniane". Może w tej formie dotrze ona do szerokich rzesz?

JÓZEF CZECHOWICZ

[1] JERZY HULEWICZ: *Szaruga*. Warszawa 1938. F. Hoesick. Stron 341.

HIERONIM MICHALSKI

KRYSTALIZACJE

Osobliwa jest liryka Marii Jasnorzewskiej, osobliwy jest przede wszystkim gatunek, w którym ta poetessa dzieje czarno- czy białoksiężstwo swego artyzmu. Nowo wydany tomik wierszy pt. *Krystalizacje*[2] uwyraźnia bodaj czy nie najbardziej krystalicznie — *nomen omen* — główne cechy twórczości poetyckiej autorki. Czterdzieści i kilka utworów tego zbioru to same precjoza tego kunsztu, rozmiłowanego w zwięzłych miniaturach, zgrabnych filigranach, ślicznych bibelocikach.

Te niewielkie formy utworów wydają się nierozłącznie związane z samą istotą liryki Jasnorzewskiej. Umie ona wypowiedzieć się w nich bez reszty. Dla niej nie są to przecież ułomki czy fragmenty form większych, ale jest to rodzaj skrótu, któremu sztuka poetki nadała dynamikę i prawa samowystarczalnego bytu. W jej utworach całkiem wyraźnie uwidocznia się linia skłonności ku aforystyce czy też epigramatowi. Zagęszczanie liryzmu jest zawsze wynikiem sprowadzenia wzruszeń czy doznań do kilku najbardziej nieodzownych momentów, do samego oczyszczonego ze zbędnych rysów rdzenia. Utwory uzyskują w ten sposób maksymalny ładunek liryzmu.

Z tym procesem kondensacji pozostaje w nader ścisłym związku ekonomia środków wyrazu, która też u Jasnorzewskiej dochodzi do ostatecznej lapidarności. Ktoś podszepnął ironicznie, że „ideał poezji oszczędnej w słowach i trafnej zrealizowany został nie przez awangardę, lecz przez Jasnorzewską". Trzeba temu w niecałkowitej, oczywiście, mierze przyznać słuszność. Pod tym względem kunszt poetki osiąga triumfujące wyniki. Jedno zdanie, pojedyńcza fraza najzupełniej wystarcza jej do tego, aby wybrzmiała zamierzona melodia. Ten charakter sztuki poetyckiej Jasnorzewskiej uwidoczniać poczynał się od dawna, od *Wachlarza* już, ale tam więziony był jeszcze w krępujących ramach regularnego czterowiersza, podczas gdy obecnie taki jednofrazowy skrót kształtuje się i rytmizuje zależnie od wewnętrznych falowań i zawartej dynamiki.

Ten gatunek poetycki na mocy utajonych w nim praw musi grawitować ku pointylizmowi. Ku poincie, temu kulminującemu, ostatecznemu celowi, prowadzi poetka konstrukcję swych utworów z nieuchronną i zimną logiką. W tym ma swoje źródło postulat ładu i prostoty jej sztuki. Gdyby nie precyzja i dojrzałość kunsztu, można by w owym pointylizmie ujrzeć manierę poetki. Tutaj obserwujemy teatralizm Jasnorzewskiej, teatralizm w miniaturowym wymiarze, z którego jednak wywodzi się jej twórczość dramatyczna. Konstrukcja wierszy mianowicie stanowi pewnego rodzaju wyrafinowaną inscenizację, która dla nagromadzonego ładunku liryzmu z góry zakłada wybuch w finale i przeprowadza go ze świadomą zamierzenia konsekwencją przy użyciu wszystkich precyzyjnych i niezawodnych środków.

Ale właśnie dojrzałość instrumentu artystycznego sankcjonuje poetkę w jej manierze, w *Krystalizacjach* może nawet więcej, niż w zbiorkach poprzednich. Pointa jest przenikliwym lub mollowo przygłuszonym akordem mocniejszego, czy też delikatniejszego wydźwięku, który to urywa, to snuje dalej melodię w niedosłyszalnych wibracjach.

Kiedy mowa o artyzmie Jasnorzewskiej, powraca stwierdzenie pewnej świadomości jego założeń i celów. Nie jest to wszakże wynik wyrozumowanej kalkulacji. W tym się odzwierciedla typ wyobraźni poetyckiej Jasnorzewskiej, u której spontaniczność temperamentu została ujarzmiona i poddana we władztwo intelektu, czy — ściślej biorąc — władztwo *ésprit*, który u niej gra rolę twórczej inspiracji. Ten stan rzeczy pozwala poetce na osiągnięcie obiektywizacji swych wrażeń i doznań. Obiektywizacja ta jest tak całkowita, że częstokroć przechodzi w coś prawie bezosobistego. Dojrzałość artyzmu jest widomym przejawem tej niezwykłej równowagi. Każde zjawisko odsunięte pierwej od siebie umie poetka pochwycić z tym większą wyrazistością.

Mimo swej zmysłowej, nasyconej wizualności, liryka Jasnorzewskiej wywołuje niekiedy wrażenie czegoś obłego, zwiewnego jak smuga, nieuchwytnego, irrealnego nieomal. Zapatrzenie się w świat materialny przeradza się w jakieś zapatrzenie rusałczane, lunatyczne, odrywające od ziemi. Napierski znalazł doskonałe na to określenie: o d z i e m s k o ś ć. Cykl „Skrzydła wewnętrzne" w tomiku *Krystalizacje* jest przejmującym wyrazem tej odziemskości.

Tomik *Krystalizacje* posiada na ogół jednolitość w charakterze swego artyzmu i swej nuty melancholijnej skargi kobiety rozpamiętującej sprawy miłości. Jeden tylko wiersz pt. *Szmaragdy* wyłamuje się z ogólnej jednolitości. Jest to błyskotliwa groteska (zbyteczna zapewne w omawianym tomiku), przypominająca o tej stronie talentu Jasnorzewskiej, czy też tej rzadko co prawda odzywającej się strunie, która gra wszystkimi tonami od swoistego humoru, ironii, persyflażu, groteski, karykatury, satyry aż do szczególnego stopu tych elementów z charakterystyczną fantastyką.

W tytule ostatnio wydanego tomiku zawarł się aspekt trafnego w znacznej mierze samookreślenia poetki. Miniaturowe jej utwory są naprawdę niby kryształki: ostre w konturach, wyraziste w rysunku, przejrzyste i olśniewające szklanym blaskiem. W maestrii i precyzji tego kunsztu jakże często też uwidocznia się nonszalancka wirtuozeria, która daje w rezultacie utwory, narzucające się jedynie pięknem kształtu, pięknem martwym i obojętnym. Często poezja Jasnorzewskiej bywa jedynie taką igraszką błyskotliwości.

Jakiż to jest ów kunszt, stanowiący zasadę liryki Jasnorzewskiej i będący jej właściwym charakterem? Była już mowa o różnych jego aspektach, trzeba więc odpowiedzieć na pytanie zasadnicze, a mianowicie, jaka jest sfera tej artystowskiej poezji. Otóż jest to, mimo wszystko, poezja — żeby tak rzec — jednowymiarowa, zamykająca się bez reszty w sferze estetyzmu formalistycznego. Próżno także w tej poezji, zawierzonej całkowicie zjawiskom, których wymiarem jest jedynie rzeczywistość empiryczna — szukać sfery moralnej. A dalej w gatunku tej poezji, w owych skrótach, domaga się podkreślenia znamienny ich aspekt. Skrót u Jasnorzewskiej bowiem, jako forma wypowiedzi, ma nieraz charakter pewnego rodzaju wysiłku poznawczego: ogarnianie całości poprzez część. Jednakże w takim dążeniu ku syntezie nigdy nie może zostać osiągnięta pełnia. W tym tkwi jeszcze jedno ograniczenie, wynikające z samego gatunku poezji Jasnorzewskiej. Obojętne piękno kształtu — oto jedyna miara tej poezji, realizującej integralny estetyzm w stopniu takim, jak żadna inna. Pod tym względem i w zakresie własnego gatunku uwydatnia ta poezja swoją niepospolitość i wnosi równie niepospolite osiągnięcia formalne, które muszą budzić podziw. Jako osobliwy fenomen poetessy, jest Jasnorzewska, co już podkreślał słusznie jak mi się wydaje, Roman Kołoniecki (*Pion* nr. 24/193), wyrazem pewnej determinanty swego rodowodu socjalnego i kulturalnego. Dopiero na tej płaszczyźnie ocenić można bezstronnie istotę jej bądź co bądź niezwykłej twórczości.

HIERONIM MICHALSKI

[2] MARIA JASNORZEWSKA (PAWLIKOWSKA): *Krystalizacje*. Warszawa 1937. Wyd. J. Mortkowicza. Str. 75.

KAROL IRZYKOWSKI

AFORYZMY

(Z książki pt. *Lżejszy kaliber*, która niebawem ukaże się nakładem „Roju".)

Najdziwniejsza jest ta analiza, której — w imię prawdy — dokonywa się na pojęciu: prawda. Prawda pęka wtedy ze śmiechu, potem wzbija się w dumę, w końcu wpada w zadumę.

Iksa oskarżono o bigamię przekonań; na rozprawie okazało się, że ma ich cały harem. Wszyscy zazdrościli, oskarżonego uwolniono.

W polityce zamiast grać wciąż tasują karty.

Krytyk L. jest jak zecer popełniający błędy drukarskie z sensem — taki najniebezpieczniejszy.

W niektórych ludziach jest materiał na upiora, który wybucha w chwili śmierci. Ale jak objawia się za życia?

Zmarli ukazują się nam w pewnej aureoli estetycznej, jaką miewają dzieła już zakończone. A jednak oni są także nie gotowi, tylko wyrwani z roli, spędzeni ze sceny przez zniecierpliwionego reżysera.

Ś. — osobliwa mieszanina lenistwa i pedanterii; przy czym pedanteria ma wynagradzać grzechy lenistwa.

W ciemności nie biec, sprawdzać otoczenie rękami, strzec się wybojów, drzew, kamieni, wymijać przedmioty — jest wbrew naturze, wbrew popędom, jak wszelka *wiedza*. Ciemność wymaga, żeby w niej mknąć, płynąć i rozpływać się.

Sam Pan Bóg zaczął od przymusu — gdy stworzył człowieka. Możność samobójstwa nie jest sprawiedliwym za to równoważnikiem.

Pani R. wytwarza naokoło siebie tyle piany słów i sądów, że zawsze żyje bezpiecznie jak w puchu.

Wszelką broń, jaką ma przeciwnik w swoim arsenale, zaczarować przez proste wymienienie jej: ten romantyzm ziszcza się czasem w zakresie dysputy.

KAROL IRZYKOWSKI

KAZIMIERZ WYKA

PRZYBYSZEWSKI I MY

Trudność dzisiejszej oceny Przybyszewskiego leży w zupełnie niespotykanej rozbieżności pomiędzy losami pośmiertnymi tego pisarza, a jego losami w dobie najżywszego rozgłosu Przybyszewskiego. Daremnie na obszarze całej literatury polskiej szukalibyśmy drugiego podobnego przykładu, że pisarz przez kilka lat stawiany na równi z największymi w literaturze, przez młodzież literacką uważany za maga i objawiciela, jeszcze w okresie zupełnej żywotności epoki literackiej do jakiej przynależał odchodzi w cień, by z cienia tego po dziś dzień nie wyjść. Ten zasadniczy dla zrozumienia Przybyszewskiego fakt podkreślany był po wiele razy, tyle że rozmaite podawano przyczyny tego zjawiska.

Istnieją dwie zasadnicze koncepcje wyjaśniające tę dziwność życiowych i pośmiertnych losów Przybyszewskiego. Jedna koncepcja to ta, wedle której Przybyszewski nie może działać w oderwaniu od specyficznego stylu życiowego, jaki wytworzył sam i jakim zarażał otoczenie. Najlepszym przedstawicielem tego stanowiska będzie Boy-Żeleński gdy twierdzi, że by czytać Przybyszewskiego dzisiaj, należałoby utwory jego zanurzyć w spirytusie i podłożyć pod nie muzykę, — słowem ponownie włączyć literackie dzieła Przybyszewskiego w jego styl życiowy. Druga koncepcja to ta, że Przybyszewski nie tyle wpływał i działał jako pewna osobowość konkretna, ale że w nim najmocniej wybuchały wspólne tendencje epoki, że był jak gdyby akumulatorem socjalno-literackim, naładowanym przez potrzeby chwili. To stanowisko najlepiej wyrażać będzie Stefan Kołaczkowski gdy pisze, iż fatalnością Przybyszewskiego, który uważał siebie za zjawisko ponadczasowe, było właśnie to, iż nie może być on wyjaśniony inaczej, jak tylko socjologicznie.

Kiedy dzisiaj, w lat dziesięć po śmierci pisarza, znów staje przed nami to samo niepokojące pytanie, dlaczego sława Przybyszewskiego była tak przelotna, skłonni jesteśmy szukać nieco innej odpowiedzi. Może dlatego, że przybyły nowe materiały, szczególnie zaś, że przybyła niesłychanej wagi dla poznania Przybyszewskiego jego korespondencja z najgłośniejszych lat pisarza, dokument, który zupełnie nowe światło rzuca na styl życia Przybyszewskiego. Może również dlatego, że dzieła Przybyszewskiego czytać możemy jako świadectwo epoki już zaprzeszłej, czytać możemy bez tej niechęci, jaka np. mimo woli rządziła większością pisarzy, gdy w numerze *Wiadomości Literackich* po śmierci Przybyszewskiego oddawali mu sprawiedliwość i niesprawiedliwość, kiedy ciągle jeszcze dzieła te były czymś, czemu musiano się przeciwstawiać, reagować, zaprzeczać w myśl stałych kontrastów epok literackich. Dziś te lata powojenne poczynają być przeszłe, Przybyszewski jest zaprzeszły, więc łatwiej teraz o ocenę bliższą prawdy.



STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI   Rys. K. Krzyżanowski

Lecz jakież są te inne odpowiedzi? Jako zasadę przy ocenie Przybyszewskiego postawić się musi dezyderat, że mimo tylu pięknych i jedynych wspomnień z okresu „cyganerii krakowskiej", jakie zawdzięczamy Boyowi, nie wolno nam się kierować względami na styl życiowy Przybyszewskiego. Jest może w tym stanowisku duża nielojalność, podobna socjologicznej interpretacji Przybyszewskiego, bo skoro większość jego wpływu to niewątpliwie wpływ życiowy, atmosfera niezwykłości i tragizmu, jaką stwarzał, jakże oceniać jego wagę wyłączając z góry tę płaszczyznę oceny? A jednak obecny czytelnik i krytyk nie może postąpić inaczej. Wpływ atmosfery życiowej Przybyszewskiego obchodzić może jedynie tych, którzy ją bezpośrednio przeżyli, ale nie obchodzi nas, którzy tylko pisarza oceniamy. Bo z pisarza tylko jego dzieła pozostają i tylko one mają prawo decydowania o losie pośmiertnym pisarza, reszta jest doprawdy bardzo obojętna.

To jedno. Druga i istotniejsza przyczyna, dla której styl życiowy Przybyszewskiego nie może tak decydująco, jak czyniło się dotąd, doprowadzić do sądu, iż on działaniem zła wyniszczył rzekomo zaściankowość i małość, mieści się w tym, że — jak się wspomniało — dostępne są dzisiaj pieczołowicie zebrane i wydane przez St. Helsztyńskiego listy pisarza. Ich lektura rzuca niespodziewane światło na styl życiowy Przybyszewskiego. Okazuje się, że ten pozorny siewca zła, ten smutny i groźny szatan wśród sentymentalnych nastrojowców i poświęcających się abnegatów, nie był szatanem wcale z siły wielkiej indywidualności, świadomej tego co czyni. Lektura ta wykazuje, że styl życiowy Przybyszewskiego był pochodną natury słabej, nie panującej nad swymi zachceniami, natury płochliwej, niemęskiej a nie był wytworem prawdziwego biesa. Jest w tym stylu rysa nader wyraźna, choć niedostrzegalna dla współczesnych. którzy przechodząc bezpośrednio przez krąg przybyszewszczyzny nie mogli wiedzieć, że ze strony mimowolnych zeznań samego pisarza spotka ich wielka i niemiła niespodzianka. Nie zaprzeczamy, że zarówno w ówczesnym kołtuńskim otoczeniu, jak i w otoczeniu dzisiejszym, to życie budziłoby posmak skandalu, ale nie przesadzajmy i nie sądźmy, by dla dzisiejszego czytelnika naprawdę życie Przybyszewskiego oznaczało jakąś groźną i oczyszczającą lawinę zła.



STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI (r. 1902)

Bo raz jeszcze i aż do znudzenia powtarzamy: obchodzi nas tylko pisarz, tylko dzieła, i to co się mówiło dotąd jest jedynie usunięciem interpretacji szkodzących temu słusznemu ujęciu. Jakżeż jest z tymi dziełami? Gdzie leży przyczyna bardzo trudnego dostępu do twórczości Przybyszewskiego? Czy jest winien czytelnik obecny, czy też może w tej właśnie twórczości są niedostatki artystyczne, które tak bardzo utrudniają zbliżenie się do niej?

W trzech głównych kierunkach szło pisarstwo Przybyszewskiego: rapsody poetyckie prozą, dramaty i powieści. Z tych trzech rodzajów najlepiej przetrwały rapsody poetyckie. Mimo obcości nastrojowej techniki, *Wigilie* czy *Nad morzem* to utwory, które zachowały prawdziwą poezję tęsknoty, nieukojenia, utwory które czytać można bez sprzeciwów artystycznych, ale — podkreślmy to od razu — utwory w których niewiele przechowało się demonizmu. Natomiast tak dramaty jak powieści, nawet gdy z dobrą przystępować do nich wolą, są nieczytelne i obce. W dramatach tragiczna nastrojowość tak dalece budowana jest na wmówieniu, na uprzedniej zgodzie ze strony czytelnika, że przedstawiany w dramatach bieg zdarzeń rzeczywiście mieści w sobie fatalną tragiczność, tak daleko budowana, że bez tej zgody, na którą nas nie stać, nie podobna dramatów Przybyszewskiego naprawdę przeżywać.

Jeszcze gorzej jest z powieściami, a może nie tyle gorzej, ile łatwiej niedostatki stwierdzić. Dramat do stwierdzenia takiego oprócz lektury domaga się sceny, dla powieści wystarczy lektura. W powieściach tych zastanawia niezmiernie ważka dla dzisiejszej oceny pisarza rzecz: im bardziej silił się Przybyszewski na obraz zła, anarchicznej niezależności, demonizmu, tym mniej mu się to udaje. *Dzieci szatana* czy *Homo Sapiens* z takim entuzjazmem lub z takim zgorszeniem przyjmowane przez współczesnych, nie budzą dzisiaj ani jednego ani drugiego z tych uczuć; budzą tylko przeświadczenie, że są to dzieła zupełnie niedojrzałe artystycznie, pisane zbyt pośpiesznie, kierowane nadmierną wolą przekory, burzenia, wolą która niestety niewiele troszczyła się o artyzm. Powieści Przybyszewskiego są anarchiczne w całkiem innym znaczeniu, niż pisarz zamierzał — anarchiczne w formie, uniemożliwiającej prawdziwe przeżycia artystyczne przez brak wszelkiego umiaru, przez nieumiejętność charakterystyki postaci, kompozycji, przez przypadkowość zdarzeń i nieopanowanie stylistyczne.

Oceniając zatem tylko to, co z Przybyszewskiego dostępne jest obecnie, oceniając jego sztukę, dochodzimy do rezultatów dosyć niespodziewanych. Tych mianowicie, że te wszystkie strony twórczości Przybyszewskiego, które najlepiej miały odpowiadać jego niesamowitemu demonizmowi, są artystycznie martwe, ciekawe może jako obraz chwili ale niemożliwe do odtworzenia artystycznego dzisiaj. Potwierdza się to samo zjawisko, jakie obserwowaliśmy w listach. Ten pisarz wytwarzał wokół siebie zło nie na skutek mocy, ale braku ohamowania, uległości każdemu instynktowi i tak samo ten pisarz nie umiał własnej atmosfery życiowej zamienić na trwałe wartości literackie. W dziedzictwie twórczym Przybyszewskiego daremnie szukalibyśmy możliwości odżycia jego legendy. Ta legenda przetrwa, utrwalona w swoistym brązie, ale dziś wolelibyśmy, by więcej śladów tej legendy przemieniło się w twórczość o stałej wartości. I niech nikt nie odpowiada, że to jest niemożliwe: że kto tak fantastycznie wyżył się w postępkach, kto na wzór najwyższego tragizmu ukształtował życie własne, temu nie starczy na doskonałość artystyczną. A Baudelaire? A Gerard de Nerval? A Poe?

Irzykowski napisał niegdyś zdanie, które w pewnej parafrazie doskonale daje się zastosować do sprawy Przybyszewskiego. Powiedział mianowicie, że jeśli ktoś autora nędznie napisanego wiersza o ojczyźnie broni tym, że ów autor bardzo szczerze wierzy w swoje uczucia patriotyczne, niech lepiej zamilknie, bo różne brzydkie myśli cisną się do głowy na temat szczerości i prawdziwości tych uczuć. Czyli — forma artystyczna zawsze świadczy o prawdzie i wartości tego, co się w niej kryje jako treść, i forma zła jest też swoistym i wymownym świadectwem. Stosując to zdanie do Przybyszewskiego, lepiej nie próbować bronić zupełnie słabej artystycznie większości jego dziedzictwa pisarskiego tym, że on w życiu był naprawdę demonem, albowiem wówczas różne budzą się na ten temat wątpliwości, jak głęboko ten demonizm sięgał, skoro w artyzm nie sięgnął.

Stanowisko więc ostatecznie brzmi tak: Przybyszewski i przybyszewszczyzna to były zjawiska nader potrzebne w literaturze polskiej. Posiew wielkiej namiętności, która nie lęka się zła, podniesienie miłości do stanu ponadludzkiej potęgi, tego w literaturze nadmiernie skrępowanej nakazami tendencyjności narodowej lub społecznej było potrzeba. Ale, i tu jest żal dzisiejszego czytelnika, Przybyszewski tej roli nie spełnił, rozdrobnił się, rozkradł swój geniusz na życie wprawdzie niezwykłe i niefilisterskie, które jednak przeminęło i działać nie będzie. Natomiast twórczość Przybyszewskiego, która jedyna mogłaby pozostać dla potomnych świadectwem tej wspaniałej i anarchicznej burzliwości, nie osiągnęła poziomu artystycznego, na którym by ta oczyszczająca śmiałość obowiązywała, przymuszała do uznania, że sfera grzechu, namiętności i zła została w niej zamknięta w kształt artyzmu doskonałego. Wolelibyśmy dzisiaj, by Przybyszewski żył jak filister, ale by pisał jak Baudelaire. Dorobek trwały i dziedzictwo trwałe tego meteoru literackiego zostały zaprzepaszczone w największej mierze z winy samego twórcy. Trudno o tym dzisiaj bez żalu mówić, trudno to darować, bo burza przybyszewszczyzny naprawdę była potrzebna w piśmiennictwie naszym i strata niezmierna w tym jest, że ta burza nie skamieniała w kształt sztuki nieprzemijającej.

KAZIMIERZ WYKA

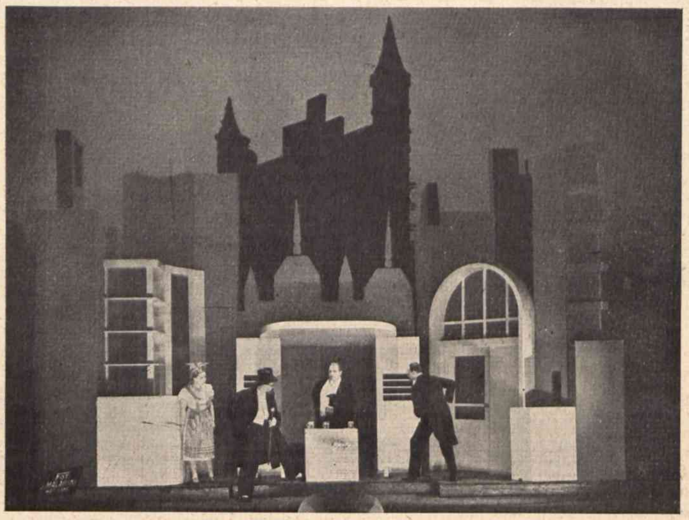
ROMAN KOŁONIECKI

CHESTERTON I KRUCJATA DETEKTYWÓW

W osobowości twórczej G. K. Chestertona tkwi pewien niepokojący, chociaż tylko pozorny paradoks: autor *Magii*, będąc przecież jednym z najbardziej bojowo usposobionych szermierzy walczącego świata katolickiego, przejawia dziwną skłonność do powieści na poły sensacyjnej, na poły fantastycznej, do tematów, którymi najczęściej operuje t. zw. literatura rozrywkowa czy po prostu brukowa. Czym ten zagadkowy fakt wytłumaczyć? Bo chyba zdajemy sobie wszyscy sprawę, że notoryczne drażnienie ośrodków nerwowych, stępionych nadmiarem wymyślnie stopniowanych wrażeń, i prymitywne zaspokajanie nadmiernie rozbudzonej ciekawości czytelnika nie jest jego wyłącznym celem. Fabuła chestertonowskich powieści i dramatów, wymagająca wielkiego napięcia uwagi, zawiła i błyskotliwa, wywołuje oszołomienie, wprawia mimo woli w stan gotowości emocjonalnej, sprzyjający bezopornemu przyjęciu pewnych sugestii, które przygotował nam pisarz jako nadprogramowe niespodzianki.



„CZŁOWIEK KTÓRY BYŁ CZWARTKIEM" (dek. A. Pronaszki)



„CZŁOWIEK KTÓRY BYŁ CZWARTKIEM" (dek. A. Pronaszki)

Stanowi to więc swego rodzaju podstęp propagandowy, zakonspirowany pomysłowo chwyt dydaktyczny. Chesterton jest w tym poniekąd podobny do Conrada, który pewne swe dzieła (np. *Zwycięstwo)*, oparte na ideowym schemacie tragedii klasycznej, przybrał w typową prawie formę romansu kryminalnego, popełniając jak gdyby świadomą mistyfikację, narkotyzując czytelnika sensacyjną osobliwością nastroju — by tym łatwiej móc go wprowadzić w krąg istotnej problematyki, bez uciekania się do pomocy patetycznego kaznodziejstwa. Chesterton, tak jak i Conrad, znalazł doskonałą formułę utożsamienia sztuki i polityki, zdołał pogodzić kompetencje prawdziwego artysty z żyłką działacza, który pragnie swym wpływem przekształcać rzeczywistość praktyczną. Stał się czarodziejem i reformatorem społecznym w jednej osobie.

Utwory jego niezmiernie trudno jakoś sklasyfikować, gdyż mieszczą się one na niezbadanym pograniczu fantastyki i realizmu psychologicznego, poezji czystej i faktografii. Fizykalizm i spirytualizm są tu dwiema stronami tego samego medalu. Przyjmując świat współczesny z całym dobrodziejstwem inwentarza, ze wszystkimi cudami techniki i komfortem cywilizacyjnym — Chesterton odsłania jego bazę mitologiczną, czyni go żywym zwierciadłem przypowieści biblijnych. Dla niego, podobnie zresztą jak dla każdego przeciętnego Anglika, z namiotu week-endowego, baru, kantoru czy giełdy tak niedaleko przecież do ewangelii! Szczegółowo unormowany, powszedni porządek świata łatwo może stać się posłuszny pałeczce cudotwórcy. Gmach empirycznych przesłanek łatwo można wysadzić w powietrze dynamitem anachronizmów. Autor *Człowieka który był Czwartkiem* czyni to z nietajoną satysfakcją.

Chesterton jest niby człowiek, który po to zajmuje miejsce w gondoli balonu stratosferycznego, zaopatrzonego w najnowsze spektroskopy i precyzyjne wysokościomierze, żeby przyjrzeć się z bliska urodzie aniołów; który po to wkłada na głowę skafander nurków głębokowodnych, połączony z mądrze funkcjonującym aparatem tlenowym, żeby w lasach morskiego dna zaskoczyć śpiące syreny. Stwarzając własną dialektykę rzeczywistości, ustala własny system wielowartościowej logiki poetyckiej. Udowadnia — i to z dobrym skutkiem — że żadna teraźniejszość zastana, obwarowana zewsząd aksjomatami zdrowego rozsądku, nie zapewnia nikomu bezpieczeństwa; że zagrozić jej może byle maszkara karnawałowa, byle kukła z jarmarcznej budy szarlatana.

W ten właśnie sposób mieszczańska farsa francuska, nieszkodliwie ośmieszająca instytucje ustabilizowane, ustrój stosunków stałych, wartości dokładnie określonych i pewnych, spowodowała powstanie Grand Guignolu, teatru grozy i okropności, dającego — dla błogiej odmiany — bodaj złudzenie niebezpieczeństwa, surogat rzadkich, intensywnych przeżyć. Taka sama była geneza niesamowitych wizji Edgara Poe, który, nie wychodząc nawet wcale poza zaklęte koło swej ortodoksji intelektualnej, „nowy dreszcz" zbudził w świecie rodzącej się dopiero industrializacji i psychotechniki, zmusił go do czujności i zajęcia postawy obronnej: wokoło paszczękami kłapały chimery...

Zamiast, jak przystało na moralistę, realności zastanej przeciwstawić bezpośrednio realność postulowaną, chaotycznemu życiu — normatywną fikcję, — Chesterton wybiera drogę kompromisu. Aprobuje świat połowicznie, przydaje mu cień nieodstępny — urojonego sobowtóra. Zaludnia „swoją" Anglię postaciami sztukmistrzów, opętanych marzeniem szalbierzy, detektywów, rzekomych wykolejeńców i cudacznych dziwaków, które się w jego dziełach powtarzają wszędzie. W zwyczajnej plebanii wiejskiej nad łysiną księdza Browna wisi tęczowa aureola świętości — jak talerz szczerozłoty; spod nieskazitelnego jedwabnego cylindra Lucjana Gregory'ego wystają rogi diabelskie, ukręcone z jego rudych włosów, mogących — kto wie — jak pochodnia podpalić Londyn. Tak się rodzi żart z pozoru kapryśny, prosty rachunek nieprawdopodobieństw, w którym dowcip ruguje logikę i prawa fizyczne.

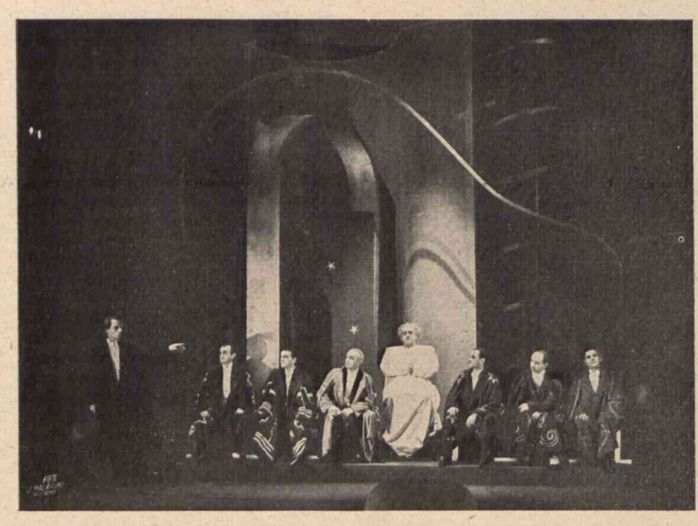
Można by wprost powiedzieć, że jedyną formą epicką, całkowicie odpowiadającą teraźniejszości, jest dla Chestertona osobliwa bajka, imitująca umyślnie kanon trzech wymiarów. Gdzież bowiem, jeśli nie w bajce, można swobodnie dać upust nieujarzmionym zachciankom fantazjotwórczym, a zarazem zbudować tron dla własnej prawdy moralnej? Wszak tylko w bajce suwerenne władztwo wyobraźni nie wyklucza panowania idei, ale nawet przeciwnie: idea podsyca instynkt baśniotwórczy. Bajka nigdy nie zawiera tego, co się zwie pospolicie tendencją, czyli prawdą na zamówienie — gdyż opiera się w swej istocie na selekcji prawd wielkich i małych, wiekuistych i przemijających. Tylko wielkie i trwałe idee, pracujące niestrudzenie u samych źródeł bytu, zyskują w niej prawo obywatelstwa.

Ale snucie pół-baśniowych wątków, prowadzenie w roli wodzireja pstrokatego korowodu paradoksów Chestertonowi wystarczać nie może: przecież on chce „przemawiać paradoksami, aby budzić umysły i otwierać je dla prawd lekceważonych". I dlatego dzieła chestertonowskie są właściwie moralitetami. Średniowieczne moralitety, hieratyczne w swojej prostocie i naiwnym patosie, postaciują idee moralne w formach prostych i bezpośrednich. Dają tylko ich kośćce symboliczne, obdarte jakby z ciała, ogołocone ze znamion człowieczeństwa. Chesterton ubiera te szkielety w różnobarwne kostiumy bohaterów, każe im sfrunąć z wyżyn fantazji między żywych ludzi, gdzie mają cierpieć i działać. Uczłowiecza je, ucieleśnia, daje im ludzkie twarze i nazwiska.

Żeby zaś nic nie zostało z ich posępnej eschatologii, z ich kosych spojrzeń na drugi brzeg życia — owiewa je najzdrowszym powietrzem ziemi, udane oblicza zdobi rysem najgłębiej ludzkim: uśmiechem. Humor wszechobecny, upajający i świeży, jest tym właśnie żywiołem, który jego fantastycznym stworom daje pełnię życia. W utworach Chestertona jest coś z klimatu powieści Dickensa. Śmiech dobrotliwy i rzewny, śmiech przez najczystsze, bezgrzeszne łzy. Dowcip Chestertona, na wskroś irracjonalny, pozbawiony prawie doszczętnie satyrycznej agresywności, przypomina także Dickensa, u którego występuje jak jakiś dialekt anielski, jak hermetyczna, pozaludzka mowa. Jest to humor, można by powiedzieć, absolutny — tak jak muzyka Mozarta, odtwarzająca dzieje letnich obłoków, przemiany kolorów nieba, mistyczną harmonię sfer.

W *Człowieku który był Czwartkiem*, bajce o nieświadomych tropicielach Boga, którą wystawił ostatnio Teatr Narodowy — spotykamy bliskiego kuzyna dickensowskiego Pickwicka: jest nim prezes londyńskiego komitetu anarchistów. Podobny do Pickwicka nie tylko z tuszy, prezes Niedziela uciekł po kryjomu z opowieści E. T. A. Hoffmanna, z jego fabryki wesołych demonów i dziwacznych homunkulusów: głową przesłania horyzont, głos ma silny jak grzmot, oczy jak fosforyzujące księżyce, ciało rozciągliwe i giętkie jak kauczuk. Umie czasem być wzrostu wielkoluda z bajki, a czasem krasnoludka. Jak Pickwick, ma on odwagę być śmiesznym, gdyż kryje w sobie heroizm wielkiej dobroci; wolno mu zakpić z członków Rady Siedmiu Dni, bo żart jego okupuje miłość. Do sławetnego klubu Pickwicka mógłby również należeć markiz Środa, co zamachu na króla chce dokonać stołowym nożem: smakosz i znawca trunków, myśli o tym zamachu w kategoriach gastronomiczno-kulinarnych, odzywa się w nim jakby atawizm przodków-ludożerców z bajek, którymi niańki straszą dzieci w kołyskach. Jego poglądy anarchistyczne stanowią odpowiednik „pickwickowskiego pojmowania świata".

Perypetie anarchistów trzymają się recepty detektywistycznych opowiadań Stevensona. Bomba doktora Soboty, wielka jak bulwa jakiejś podzwrotnikowej rośliny, albo jajo olbrzymiego ptaka, przypomina nieco renesansową szkatułkę ze Stevensona, z której tryska trucizna w twarz amatorów klejnotów. Tylko że ta bomba chestertonowska okazuje się w końcu zwykłą piłką footballową, pękającą z hukiem — tak jak i mit o anarchistach, będących w rzeczywistości przebranymi agentami policji. Ale *Człowiek który był Czwartkiem* — to sztuka maskaradowa, dwuznaczna, i jedynie na tańcu tych masek znać rutynę mistrza Stevensona. Ogromna reszta jest wspaniałym misterium, pełną ognia i barw poetyckich apoteozą chrześcijańskiej koncepcji życia: tu już przemawia Chesterton osobiście — jako samotny entuzjasta trudów apostolskich.



„CZŁOWIEK KTÓRY BYŁ CZWARTKIEM" (dek. A. Pronaszki)

Główny bohater sztuki, detektyw Syme — „człowiek, który był czwartkiem" — jest niby ów Każdy ze staroangielskiego moralitetu, personifikujący w sobie całą ludzkość. Jeśli mieni się on obrońcą Prawa i Ładu, a nawet „poetą godności i konwenansu" — to dlatego, że dla niego konwenans, czyli kultura, jest właściwie prawdą żywą, potwierdzaną nieustannie przez wewnętrzny głos powołania, który kiedyś w ciemnościach usłyszał i którego brzmienie jedyne przechowuje w sercu, jak najosobistszą tajemnicę. Wiara — żywe echo tego głosu niezapomnianego — trwa w nim stale, a z nią i wola męczeństwa, dyktująca twarde prawo walki.

Ta gotowość pójścia na śmierć poprzez mozoły walki — w imię bezcennej tajemnicy — czyni codzienność Syme'a nieskończoną, namiętną przygodą w nieobeszłym świecie wolności. Bo przecież każda chwila zbliża go do celu; przecież dochowywanie wierności samemu sobie, własnemu imperatywowi, godzi się nazwać wolnością. Każdy dzień zbliża o krok ku wytęsknionemu zwycięstwu, staje się obrachunkiem przebytej odległości i planem nowego wysiłku. Nic dziwnego, że dla Syme'a przewodnik kolejowy — bezbłędny rozkład ruchu na magistralach świata — jest ekstraktem poezji, mądrości i piękna.

Jego przeciwnik, anarchista Gregory, nie walczy z takim czy innym porządkiem świata, z tyranią pieniądza czy władzy. Wroga swego widzi w kulturze, która jest owym wrogiem już po prostu dlatego że istnieje. Walka ta nie ma kresu ni obranego celu — jest rozpaczą, prowadzącą nie „do wyzwolenia, lecz do samobójstwa ludzkości". Nie czyni nawet wolnym, gdyż spisek anarchisty-

czny — to hierarchia wielostopniowa, rygory konspiracji, żelazna dyscyplina i zbiorowy plan, Moloch totalizmu, pożerający jednostki-automaty. Gdzież tu miejsce na skok w przygodę? Burząc pracę tysiącleci, Gregory nieświadomie pragnie się dokopać do jądra owych ciemności, które może pozwolą usłyszeć ów głos anonimowy, który skazał Syme'a na męczeństwo — głos Boga. Anarchizm — to rozpacz i cierpienie ślepych, którzy nie dostrzegają na widnokręgu najniklejszego światełka.

Żeby skrzyżować broń z tymi, którzy pragną obalić Boga i cnotę zrównać z występkiem, Syme wdziera się w skryte ognisko zbrodni, do centrali całego ruchu. Walczy sam, po omacku — on w masce i wrogowie w maskach — żeby się w końcu przekonać, że leaderzy wywrotowej organizacji są, tak jak on, detektywami. Ktoś z nich zadrwił niemiłosiernie: spojrzeli na swoje życie — na niemy dramat walki — niby na widowisko, które się rozgrywa przed oczyma Demiurga, w potrzasku tajemnicy, równie nieprzeniknionej jak tajemnica ich serc.

W pogoni za groźnym hersztem spiskowców, Niedzielą, odcyfrowują wreszcie imię tej tajemnicy: ten sam głos, co do walki ich ongi wołał, kazał im walczyć w mroku ze sobą, by ich potem — jak gościnny gospodarz — wprowadzić do swej świetlicy, przyodziać w stroje godowe i odpoczynek obiecać. Prezes Niedziela zdradza prawdziwe swe imię: Pokój Pana, darzący błogim wytchnieniem po walce z nieprzyjaciółmi Boga. Za cenę wiary i borykania się z szatanem, za niebiańską słodycz Pokoju Pana można przebaczyć Bogu krotochwilę, w której nakazuje uczestniczyć człowiekowi. Szatan-Gregory zazdrości Syme'owi właśnie owego Pokoju Pana, którego niesposób pojąć i zaznać bez wiary w Boga i w zgładzenie grzechu pierworodnego, — wobec którego bladym odblyskiem jest dla Syme'a szczęście u boku Rozamundy.

Nad siwą głową Niedzieli Chesterton rozpala światłość Parakleta: wszak odkrył on duchowemu wzrokowi człowieka tajemnicę Bożą; jej świadomość uśmierza cierpienia i unieśmiertelnia nadzieję ludzkiego serca, walczącego w pokornym odosobnieniu o losy całej ludzkości, o zbawienie całego świata. Na idei Pokoju Pańskiego opiera się w swej koncepcji personalizm chrześcijański; *Człowiek który był Czwartkiem* jest złotoustą pochwałą tego personalizmu. Teraz już rozumiemy spokój owego proboszcza z zapadłej wioski litewskiej, który — jak to mówi Mickiewicz w IV-ej części *Dziadów* — „czy gdzie naród upada, czy kochanek ginie — o nic nie dba..." I rozumiemy także wzniosłe pieśni Kochanowskiego o „dobrej sławie" i „czystym sumieniu".

ROMAN KOŁONIECKI

B. W. LEWICKI

FILM – PRZECIWKO ŻEROMSKIEMU

Najniespodziewaniej wśród tang i fokstrottów wyślizgnęła się piosenka o dosyć dziwnych słowach: „Miłość moja jest jak rzeka — najwierniejsza z rzek" — tak się to zaczynało, a melodia do złudzenia przypominała nutę starej śpiewki o gwiazdeczce co błyszczała. Teraz przemieniono ją w jakiś archaiczny boston.

Słowa i melodia przypomniały mi swoje pochodzenie. Mianowicie: film polski *Wierna rzeka*. Przeróbka z powieści Żeromskiego. Jakie to więc nici misterne łączą powieść sprzed lat z dzisiejszym banałem t. zw. muzyki tanecznej. Ważniejsze jednak w tej chwili jest ustalenie roli, jaką w tak pojętej popularyzacji dzieł wielkiego pisarza odegrał film. Powiedzmy od razu: rolę zdecydowanie niechlubną. Postępowanie polskich filmowców wobec dzieł Żeromskiego nazywa literat, człowiek bezstronny — po prostu i bez ogródek „skandaliczną krzywdą" (Witold Hulewicz: *Teatr wyobraźni*, Warszawa 1935). Rzecz znamienna, że za podstawę tego oskarżającego określenia bierze Hulewicz właśnie przeróbkę *Wiernej rzeki* (przypuszczalnie ma na myśli poprzednią wersję filmową tej powieści). Ten więc oto „casus Wierna rzeka" stanowi punkt wyjścia do wytoczenia publicznej sprawy o nienaruszalność dzieła sztuki, zwłaszcza dzieła miary najwyższej.

Ostatnia przeróbka *Wiernej rzeki* (realizacji Buczkowskiego) dzięki rażącej niezgodności z tekstem Żeromskiego dopełniła miary cierpliwości, jaką można było wobec praktyk naszych filmowców zachować. Swobodny dobór epizodów akcji, przeinaczenie elementów wizualnych, uzupełnienie fabuły jakimiś dostawkami — wszystko to są ciężkie grzechy nielojalności wobec pierwowzoru. Ale pokazanie Salomei jako patriotycznej panienki z dworku, tej Salomei, która wydaje się czasem siostrą Tani z *Urody życia*, która rzuca w oczy Olbromskiemu: „Któż z nas ośmieli się mówić, że pobije tych, co tu nocami przychodzą szarpać nas, ludzi bezbronnych?", niezrozumienie walki, którą prowadzi Salomea o własne szczęście jest zaprzeczeniem prawdy całego utworu. A już zakończenie utworu zapowiedzią *happy endu* wydaje się niewybaczalnym wystąpieniem przeciw godziwym obyczajom. Po obejrzeniu filmowej *Wiernej rzeki* pomyślałem, że nic w niej w ogóle nie ma z Żeromskiego. I myślałem równocześnie: do jak wielkiej odpowiedzialności należało by pociągnąć sprawcę tego filmowego skandalu?

Jakby w załatwieniu tej sprawy odezwała się na łamach *Wiadomości Literackich* (nr. 50 z dnia 29 listopada ub. r.) Stefania Zahorska, jeden z najpoważniejszych w Polsce krytyków filmowych. W artykule jej p. t. *Rozbój filmowy* czytamy słowa pełne uzasadnionego oburzenia: „Stefan Żeromski pada nie po raz pierwszy ofiarą dzikiej i bezmyślnej żarłoczności filmu. Tym razem gruboskórne i brutalne łap~ sięgnęły po *Wierną rzekę*. Gdybym stwierdziła, że film jest zły, marny, kryminalny — nie wywarłoby to zapewne żadnego wrażenia. Wszyscyśmy do tego ~rzywvkli. Trzeba stwierdzić coś więcej. Film spotwarza słowa autora, spotwarza jego obrazy, jego myśli, jego intencje, idzie w świat, w tłum, przywłaszczywszy sobie nazwisko Żeromskiego ~~zywłaszczywszy sobie imię książki, kradnąc jej postacie, kradnąc historyczne już dzisiaj miejsca, sytuacje — zamienia tę nienaruszalną własność polskiej literatury i polskiej kultury, nienaruszalny zrąb naszych przeżyć, na błotną, ohydną, płaską kałużę. W tej formie zetkną się z *Wierną rzeką* ci, co nie czytali jej nigdy..." Artykuł Zahorskiej kończy się konkretnym wnioskiem, mianowicie: wezwaniem stanowczej interwencji Akademii Literatury.

Dotknięci najwidoczniej — ale nie zawstydzeni wcale — branżowcy odpowiedzieli w artvkule filmowca Karola Forda: *W obronie filmowej „Wiernej rzeki" (Srebrny Ekran*, nr 2, styczeń 1937). Artykuł ten usiłuje osłabić stanowisko Zahorskiej przez niewybredne inwektywy osobiste (kobieca egzaltacja, przesada, poparcie sfer komunizujących i in.), oczyszcza natomiast opinię realizatora i scenarzysty filmowej *Wiernej rzeki* drogą poniżania Żeromskiego. Karol Ford porównuje powieść Żeromskiego do *Trędowatej* i afery pani Simpson, oświadcza na koniec: „śmiem twierdzić, że dokonane przeróbki w lwiej części były pożyteczne, a w każdym razie nieszkodliwe". Ignorancji autora tych słów można wybaczyć, brak taktu wszelako, graniczący z tupetem, zasługuje na ostrą odprawę — w imię dobrych obyczajów pisarskich i w imię rzetelności i naukowej ścisłości krytyki.

Meritum sprawy jest następujące. Powieści Żeromskiego — nie wiadomo dlaczego — stały się dla młodej kinematografii polskiej terenem zapożyczeń tematowych, ściślej mówiąc: przeróbek wolnych i bezceremonialnych. Jak donosi Anatol Stern (*Film*, r. II, nr 24), jeszcze za życia Żeromskiego sfilmowano *Urodę życia*, *Dzieje grzechu* i dwukrotnie *Wierną rzekę*. Czy są to jedyne „żeromskiana" wczesnej ery filmu polskiego, nie wiadomo — wobec braku urzędowej filmografii w Polsce. Po śmierci wielkiego pisarza zapanowała prawdziwa moda na t. zw. filmy z Żeromskiego. W r. 1928 Henryk Szaro realizuje *Przedwiośnie*, w r. 1929 K. Meglicki — *Ponad śnieg*. Rok 1930 przynosi dwie przeróbki z Żeromskiego: *Urodę życia* w realizacji Juliusza Gardana i *Wiatr od morza* w ujęciu Czyńskiego. *Dzieje grzechu* uformował ponownie w kształt kinowy (w r. 1933) Henryk Szaro. Dziesięciolecie śmierci Żeromskiego „uczciła" kinematografia polska filmem Józefa Lejtesa *Róża* (zima 1935—36). Miniony rok przyniósł wreszcie *Wierną rzekę* w realizacji Leonarda Buczkowskiego. Ostatnio nawet film krótkometrażowy wziął się do eksploatacji tematyki utworów autora *Ludzi bezdomnych*. Mam na myśli *Widzę cię we wspomnieniu*, recytacyjno-krajobrazową transpozycję ustępu *Puszczy jodłowej* na film (real. Szołowski). Stwierdzić należy, że wszystkie te przeróbki były pofałszowaniem tekstu i całości artystycznej utworów Żeromskiego. O prehistorycznych przeróbkach można nie wspominać nawet; etyka prawa autorskiego dla pierwszych pionierów kinematografii nie była pozycją zasadniczą. Ale i później, gdy ustaliły się uprawnienia i zobowiązania autorstwa w kinie, sprawcy kinowi nie odczuli żadnych skrupułów wobec nienaruszalności dzieła literackiego. W filmowym *Przedwiośniu* opuszczono całkiem prawie część III powieści, kazano za to Baryce w finale stanąć nad Wisłą i łzawo spozierać na niezdarną, makietową wizję szklanych domów. *Wiatr od morza* był bardzo wolną, zbyt wolną przeróbką jednego z opowiadań, stanowiących całość pod wymienionym tytułem; zakończono ten film obrazem wypędzenia Niemców z Pomorza i oczywistym *happy endem*. Zakończenie filmowej *Urody życia* (w realizacji Gardana) wprowadziło nie istniejącą w powieści rozmowę umierającej Tani z Piotrem Rozłuckim; treść II-giego tomu w ogóle opuszczono. Sfilmowane ostatnio *Dzieje grzechu* były tylko wyciągiem erotyczno-sensacyjnego wątku powieści. Cała przejmująca brutalność utworu literackiego została tu wygładzona i przestylizowana na modern fason 1933. Nie wiadomo po co wprowadzono banalną scenę u ginekologa. Nie brakło nawet dancingu, coctailu i rewelersów.

Prawdziwym skandalem nieposzanowania prawa autorskiego okazała się filmowa trawersja *Róży* — jak na kpiny proklamowana jako wyraz hołdu dla zmarłego przed dziesięciu laty pisarza. Mimo pozytywnych momentów formalnych i silnych kreacyj aktorskich, film ten nie miał nic wspólnego z Żeromskim. Chociaż współpracownikiem realizatora był Wł. Pobóg-Malinowski, biograf Żeromskiego i monografista jego twórczości, z właściwej *Róży* nie odżyło na ekranie nic prawie. Sceny poszczególne poprzestawiano, poprzestawiano nawet porządek kwestyj w dialogach, kwestie jednych postaci kazano wypowiadać innym postaciom (sprawa z Zagozdą). Ponadto scenarzysta dodał własne dialogi i własne sceny, film zaś cały zakończył sublimowanym happy endem z uściskiem kochanków w scenie końcowej. Taka bezceremonialność przeróbki jest prawie bez precedensu.

Takie potraktowanie dramatu, mimo głosu potępienia i oburzeń krytyki, nie było wcale ostatnią krzywdą, wyrządzoną przez film Żeromskiemu. Przyszła filmowa *Wierna rzeka*, o której mówiło się na początku tego artykułu. „Starałem się być jak najbardziej bliski myśli twórczej Żeromskiego" — tłumaczy realizator tego filmu, Leonard Buczkowski, w wywiadzie, ale tłumaczenie to brzmi nie przekonywająco. Nikt nie zamierza bronić realizatorów, w których mocy jest mieć decydujący wpływ na cały kształt artystyczny i wierność ideową filmu. Można by raczej wytoczyć pretensje Strugowi, Sieroszewskiemu, Malinowskiemu, których nazwiska widniały wśród współpracowników omówionych „przeróbek" filmowych. Nie trudno jest ponadto pojąć, przy jakiej takiej orientacji w zasadach estetycznych dzieła filmowego, że utwory Żeromskiego dadzą się wiernie pomieścić na ekranie, wymagają jednak w rysunku scen i sytuacyj przełamania wymierności naturalistycznej. Ale nie czas na rozważania filmowych możliwości dzieł Żeromskiego; wystarczy stwierdzić, że istnieją one, nawet w na poły fantastycznej *Róży*.

Kiedy się mówi o krzywdzie wyrządzonej przez film Żeromskiemu, na myśl jedno przede wszystkim przychodzi nazwisko: Anatola Sterna. On bowiem jest właściwym sprawcą wszystkich prawie „przeróbek" z Żeromskiego (nie wiem na pewno, czy wszystkich) — jako ich scenarzysta. Ostatecznie ta jego działalność nie jest niczym nowym, trwa przecież od tylu lat. Ale publiczną interpelację, jaką jest ten artykuł, spowodował inny artykuł pióra Anatola Sterna p. t. *Stefan Żeromski a film. Nieznany scenariusz Wielkiego Pisarza* (*Film*, r. II, nr 24). Artykuł ten przynosi rewelację literacką, donosi bowiem o nieznanym rękopisie Żeromskiego, scenariuszu filmowym p. t. *Wieczna fala*. Stern streszcza dokładnie ten scenariusz, wolelibyśmy jednak — rzecz zrozumiała — poznać jego oryginalny tekst. Ale idzie ponadto o coś więcej. O to mianowicie, że Stern w zakończeniu tego artykułu najwyraźniej przyznaje się do opiekuństwa nad filmowymi losami utworów Żeromskiego. To upraszcza sprawę. Ponieważ Stern walczy równocześnie o prawa scenarzysty (*Wiadomości Filmowe*, r. IV, nr 22), marzy o filmie artystycznym (*Film*, r. III, nr 9-10) i równocześnie krytykuje panujący w kinematografii brak szacunku dla myśli (*Film*, r. III, nr 7) — przez to samo pozwala przypuszczać, że nie są mu obce wstrętne formy polemiczne walki o prawdę. Chcę tu zaznaczyć ponadto, że miałem już w swoim czasie okazję kruszyć kopie w obronie etyczności Anatola Sterna jako scenarzysty (w *Lwowskich Wiadomościach Muzycznych i Literackich* z dnia 6. I. 1931; odpowiedź polemiczna w jednym z następnych numerów tegoż pisma), nie posiadam więc uprzedzeń specjalnych co do jego złej czy dobrej woli. Artykuł nie jest tylko bezsilnym narzekaniem czy nieodpowiedzialną relacją; interpeluje publicznie i odpowiedzialnie. Oceniając stanowisko filmu jako godzące w pamięć, w osobowość artystyczną i ideową Żeromskiego, artykuł ten zapytuje autora scenariuszy sporządzonych z dzieł Żeromskiego o 1) dokument względnie jakikolwiek dowód zgody autora *Ludzi bezdomnych* na przeinaczenie jego utworów na filmie, oraz 2) o wyjaśnienie, na jakiej zasadzie opiera Stern dokonywane przez siebie zmiany fabuły i treści ideowej dzieł jednego z największych w Polsce pisarzy. Sprawa jest o tyle poważniejsza, że idzie o naruszenie praw autora, który nie żyje, nie może więc bronić się osobiście. Idzie też o drugą kwestię natury estetyczno-kinowej. O to mianowicie, że zasady przekładu tekstu literackiego na język kinowy nie naruszają zasady niezmienności dzieła sztuki. Przekład filmowy nie równa się „przeróbce".

Wychodząc z takich założeń, artykuł ten sprawę krzywdy wyrządzonej przez film Stefanowi Żeromskiemu stawia na płaszczyźnie rzeczowych wyjaśnień. Skoro po wspomnianym na wstępie tych rozważań artykule Zahorskiej nie zabrała głosu żadna z urzędowych reprezentacji kultury polskiej, rzeczą pisarzy niech będzie zajęcie się prawem artysty i myśliciela do nienaruszalności jego duchowego dorobku.

B. W. LEWICKI

MIECZYSŁAW LISIEWICZ

PRZYSTAŃ

Pamiętam: kiedyś o zmroku zachrobotała kotwica
przed ciszą srebrnej nocy, którą już księżyc zaklinał.
O palmach, wachlarzach tęsknoty płynącej na wietrznych fiestach
długo terkotał kabestan . . .
Głos żagli drżał w cienkich linach i targał księżyca złocień,
wreszcie stanęły w łopocie . . .

Rozkołysał się blasków dywan i długi most przez blask,
gdy nań — wędrowiec samotny — wdarłem się siłą wioseł.
Obok skakały ryby i upadały na płask
dźwięcząc wodą, płaczącą imionami gwiazd
i gwiezdnym głosem . . .

Trzy maszty mego domu dawno przepadły w gołębim puchu nocy . . .
gdy jeszcze z wioseł kapał ogień, blady oceanów sen . . .
strącałem z piór mleczne strzygi rozsrebrzeń i rozzłoceń . . .

Z brzegu
otworzyła pieśń wilgotne usta goryczy:
pocałunków zbyt nagłych i smutków obcego uścisku.
Nie ma wiatru dla żagli — więc była to pieśń o niczym.
A jednak
do tej pieśni przybiłem, jak do dobrego ogniska.

W ATENEUM I W KAMERALNYM

TEATR KAMERALNY: *Krystian*, komedia Ivana Noe (z francuskiego).

Czytałem bardzo ujemne recenzje o tej komedii, a jednak nie jest ona taka zła. Rzecz ciekawa, że gdy w panującej dziś u nas teorii estetycznej surowy realizm jest potępiany, w praktyce recenzenci posługują się najwygodniejszym sprawdzianem, t. zw. życiowym, to znaczy sprawdzianem prawdopodobieństwa i trzeźwości życiowej. Więc się czyta wciąż: czy jest możliwe, żeby... Każdy recenzent ze skóry wyłazi, aby w której bądź wystawianej sztuce wykryć jakąś niedorzeczność, jakąś usterkę, jakąś pomyłkę autora — historyczną, socjalną, towarzyską czy rzeczową. Np. że w roku tym a tym takich kapeluszów nie noszono, albo: w ten a ten sposób się nie oświadczano. Tuwim i St. Piasecki toczą spór o *Jadzię wdowę* — z jednej i z drugiej strony dowodzi się jakichś prawdopodobieństw lub nieprawdopodobieństw. Jakże ciężko przeciwdziałać tym zwyczajom, a o ileż ciężej je zmienić.

Właśnie to jest zaletą *Krystiana*, że się trochę odchyla od prawdy, że ma drobną iskrę idealistyczną. Stary urzędnik marzyciel, któremu raz — pod pseudonimem Krystian — udało się rozkochać młodą osobę, niby wygrać na loterii miłosnej — za to nabesztali go recenzenci tak, jakby nie o sztukę chodziło, lecz o niego samego osobiście. Ile razy na scenie pojawi się jakikolwiek idealizm, sentymentalizm, poetyzowanie — zaraz mobilizują się pióra, aby to wyjaśniać. Że ów Krystian nie realizuje swej miłości, że poprzestaje na satysfakcji, na wspomnieniu, na poczuciu, że zasiał iskrę Bożą i w płochej istocie obudził pragnienie „czegoś lepszego" — więc i za to huzia na niego, że taki kiep. A przecież w *Komedii miłości* Ibsena też nie dzieje się inaczej: zakochani, rozstając się, wrzucają swój pierścień w morze, całkiem symbolicznie. Krystian nie pierścienia się wyrzeka, lecz swego pseudonimu, którego nie użyje już nigdy — czyli ofiarowuje odchodzącej od niego kobiecie cały nadmiar, czy całą resztę swego marzenia: dar zupełnie idealny, — pusty, dziecinny? Lecz w najlepszych chwilach życia zachowujemy się dziecinnie, mitologicznie, bawimy się jakąś abstrakcją, jak lalką. Zwłaszcza miłość pozbawia nas zwykłej, ponurej godności siebie; robimy wtedy głupstwa, to znaczy zachowujemy się śmiesznie lecz świeżo.

Tę stronę sztuki zignorowali recenzenci. Nie jest ona, co prawda, w sztuce Noego z najlepszego gatunku, ale świeci swoim talmi-złotem wśród dzisiejszych sztuk „życiowych".

Oczywiście gdyby nie rola dla Adwentowicza, bylibyśmy *Krystiana* nigdy nie zobaczyli. Jego kreacja w tej roli jest bardzo dobra i ładna, ma ciepło i rzewność, jest może trochę przesłodzona ale pełna poezji. Pani Jasińska w roli żony Krystiana dowiodła, że mogłaby z powodzeniem grać panią Dulską.

P. S. Aforyzm o sztukach „życiowych" i o recenzentach „życiowych": Rampa w teatrze, otwarte wnętrze sceny, zasłona idąca w górę i spadająca w dół po poszczególnych aktach, aby oddzielić widza od aktora — całe to sztuczne *arrangement* powinno widza ostrzegać, że życie tu oglądamy w *innej perspektywie niż przez dziurkę od klucza*. Załóżmy jednak osobny teatr pod tytułem „Przez dziurkę od klucza" albo „Okno na życie" z odpowiednio urządzoną zasłoną — film już nam to ułatwił — i tam pokazujmy sztuki „życiowe" à la Szczepkowska lub Zapolska.

KAROL IRZYKOWSKI

TEATR ATENEUM: *Panna Maliczewska*, sztuka w 3-ch aktach Gabrieli Zapolskiej Reżyseria: Stanisława Perzanowska.

W repertuarze teatrów warszawskich figurują jednocześnie dwie sztuki Zapolskiej: *Panna Maliczewska* i *Skiz*. — jest zatem doskonała sposobność do ich porównania. *Panna Maliczewska*, utwór o rok późniejszy, nie posiada może tej biegłości konwersacyjnej, tego zdradliwego uroku wojny aforyzmów, jaką zachwyca publiczność *Skiz* — ale jest prostszy i jaskrawszy w swym brutalnym widzeniu życia, dojrzalszy w rosnącej z każdą sceną wymowie dramatycznej. Daje przy tym pewien kontrast — zresztą jakby jedynie w tle — dwóch zbiorowości, starcie dwóch sił społecznych: proletariatu i mieszczaństwa. Pesymizm Zapolskiej jeszcze się tu pogłębił, pomnożył o akcenty przejmujące i ostre. Wieje z tej sztuki, werystycznej i gorzkiej, pasja i beznadziejność: podejrzewamy wszyscy, że i z Kuleszy i z jego kolegi Gustawa wyrosną kiedyś karierowicze i feudałowie erotyczni podobni do Dauma, a dola panien Maliczewskich — jeśli się nawet zmieni — to niekoniecznie na lepsze.

Żaden związek zawodowy chórzystek operowych nie uwolni ich od opieki mecenasów — „mecenasów" i od tragicznej żądzy awansu socjalnego bodajby kosztem wyrzeczenia się prawa do „prawdziwej" miłości.

Teatr Ateneum grał *Pannę Maliczewską* przed kilkoma laty z Mirą Zimińską w roli tytułowej; teraz rolę tę gra Andrzejewska, przesunąwszy ją o klasę wzwyż. Zimińska zatomizowała swą kreację, pozbawiła ją cech organiczności; Andrzejewska sięga do wewnętrznej prawdy postaci, odtwarza jej rozwój witalny i stopniowe dojrzewanie w coraz boleśniejszym rozeznaniu losu. Ta rola stanowi szczyt osiągnięć p. Andrzejewskiej. Na równym z nią poziomie utrzymali się tylko pp. Chmielewski (Daum) i Perzanowska (Michasiowa). Zwłaszcza Perzanowska, która jako reżyserka pieczołowicie przygotowała wznowienie sztuki, świetnie wygrała swą rolę środkami dyskretnymi, z precyzją i sugestywnym skupieniem. Jest to stanowczo aktorka nie doceniana. Doskonała była p. Gruszecka jako Żelazna, dewotka i stręczycielka w jednej osobie.

Na zakończenie drobna uwaga: według brzmienia tekstu I-go aktu, Kulesza „wkuwa" Demostenesa — tymczasem najwyraźniej słyszymy początkowe heksametry *Metamorfoz* Owidiusza. To dostrzegalne uchybienie realistycznemu pragmatyzmowi sztuki można łatwo przecież usunąć.

ROMAN KOŁONIECKI



„PANNA MALICZEWSKA" G. ZAPOLSKIEJ (Akt II)
Pp. J. Andrzejewska, L. Pośpiełowski i inni

PRZEGLĄD PRASY

W ostatnich tygodniach sporo miejsca poświęcono w czasopismach dawniejszym pisarzom i dziełom. *Czas* z dnia 7 listopada ogłasza szereg artykułów o znakomitym historyku literatury i polityku Stanisławie Tarnowskim z okazji dwudziestej rocznicy jego zgonu. Prof. Dyboski publikuje kilka wspomnień osobistych, prof. Krzyżanowski charakteryzuje Tarnowskiego jako badacza literatury, K. Czachowski pisze o postawie krytycznej Tarnowskiego, W. Husarski o stosunku Tarnowskiego do Matejki. Pozostałe artykuły mniejsze mają znaczenie. Jak zwykle w takim wypadku, Tarnowski ukazuje się nam w tych wszystkich okolicznościowych pracach w postaci mocno przeidealizowanej. Aż dziw bierze, że swego czasu tak żarliwie nienawidzono tego człowieka „o bezwzględnej prawości i odważnej rzetelności umysłu i charakteru"; że Brzozowski w swym krwią i żółcią pisanym pamflecie określił umysłowość tego pisarza mianem tak obelżywym, że nie podobna go tu przytaczać. Słusznie podkreślają autorzy z *Czasu*, że niektóre sądy Tarnowskiego, np. o Fredrze, nie tylko nie straciły aktualności, ale właśnie *odzyskały* ją; i w ogóle należało może z okazji rocznicy podjąć próbę rewizji dorobku twórczego autora *Historii literatury polskiej* i ujawnić, co w nim pozostało żywego i zajmującego dla naszych czasów. Zamiast kadzić i z łezką czułości wspominać, lepiej — ale i trudniej — *czcić rzeczywistą zasługę*.

Oto pisarz, sławny, odznaczony wielką międzynarodową nagrodą, a wśród swoich oceniany bardzo rozmaicie: Władysław Reymont. Prof. J. Krzyżanowski poświęcił mu monografię, która zdobyła pierwszą nagrodę na konkursie Ossolineum; jeden fragment monografii wydrukowała w dwóch odcinkach *Gazeta Polska* (z 14 i 15 listopada). Monografista zwraca uwagę na nerw narracyjny autora *Ziemi Obiecanej* i *Chłopów* i na szeroki dech epicki jego powieści; sądzi też, że dzięki tym ściśle literackim, oraz innym pozaliterackim czynnikom (aktualność problemów: zagadnienie wsi i przemysłu) „spodziewać się można, że z biegiem lat wielkość Reymonta nie tylko że nie zapadnie w mrok, lecz rozbłyskiwać będzie coraz to nowym i coraz innym światłem".

Bardzo mało na ogół pisano w ostatnich czasach o pisarzach żyjących. Z artykułów, ich dotyczących, wyróżnia się pięknie napisany szkic Pruszyńskiego o *Andrzeju Strugu* (*Słowo* z dn. 14 listopada). Pruszyński charakteryzuje przede wszystkim człowieka w pisarzu, jego charakter, jego nowoczesną, najpiękniej i najczyściej *rzeczową*, zachodnio-europejską postawę wobec życia, wreszcie szerokość horyzontów myślowych i literackich. Andrzej Strug — brzmi konkluzja — jest człowiekiem i pisarzem niedocenionym, „nieodznaczonym" na miarę swojego talentu i charakteru. Trzeba szybko naprawić ten błąd.

Przyznanie tegorocznej nagrody m. Warszawy Marii Kuncewiczowej zostało przyjęte przez całą prasę jak najżyczliwiej. O charakterystykę laureatki pokusił się p. *j. p.* w *Polsce Zbrojnej w kulturę* (nr 34 z 14 listopada b. r.), z wynikiem jak najgorszym. W charakterystyce tej naiwność ujęcia „idzie o lepsze" z niechlujstwem i nieudolnością stylistyczną. Czasopismo literackie, drukujące podobne elaboraty, degraduje się dobrowolnie: czy red. Wołoszynowski nie ma naprawdę lepszych od p. *j. p.* krytyków?

W nr 48 *Wiadomości Literackich* Witold Gombrowicz ogłosił interesujący komentarz autorski do swej powieści *Ferdydurke*.

W ostatnim numerze *Prosto z mostu* znajdujemy kilka opinii literackich tak oryginalnych lub wręcz rewelacyjnych, że nie możemy oprzeć się chęci przytoczenia ich na tym miejscu. I tak na str. 3 czytamy skrót odczytu samego pana redaktora pod gromkim tytułem: „Literatura wolna czy w służbie idei". Dowiadujemy się z niego, ni mniej ni więcej, tylko że „współczesna beletrystyka francuska" *(Proust, Mauriac)* to literatura szkodliwa i rozkładowa; że *nie można dziwić się rządom, które „po barbarzyńsku"* (cudzysłów pana Piaseckiego) *palą „takie książki" na stosach*. — Na str. 4 znów czytamy w artykule następujące *dictum* o Janie Parandowskim: „Oto Wilde obrządku wschodniego (?), cerkiewny (?) humanista z kompleksem europejskim".

A teraz kontr-opinia, sąd pozytywny, z pierwszej stronicy. Oto radosna wieść: „tom poezyj świetnego poety (sic)... Konstantego Dobrzyńskiego *Czarna poezja* rozszedł się w nakładzie 4000 egzemplarzy... Jakże wobec tej wiadomości śmieszne się wydają znane utyskiwania, że nie ma w Polsce czytelników poezji". Jakże śmieszne!...

Od *polemiki* z tymi opiniami *Prosto z mostu* powstrzymujemy się. Nie to było naszym zamiarem. Wydaje się nam, że samo *zestawienie* powyższych sądów rzuca dostatecznie wyraziste światło na poziom i kulturę pisma.

Listopadowy zeszyt krakowskiego „miesięcznika literacko-artystycznego młodych" *Nasz Wyraz* świadczy o stałym rozwoju tego skromnego pisma, które zwolna staje się organem nowego pokolenia awangardy w Krakowie. W numerze ósmym Fik i Polewka drukują interesujące szkice o fantastyce we współczesnej literaturze polskiej i o społecznym znaczeniu wychowania wyobraźni; po tym następują wiersze, fragment średniowiecznej farsy francuskiej *Mistrz Pathelin*, interesująca rozmowa z prof. Chwistkiem itp. Dział twórczości oryginalnej nie przedstawia się co prawda w dalszym ciągu zbyt świetnie, ale pismo poprawia się z numeru na numer.

Pod redakcją Leona Kruczkowskiego zaczął się ukazywać w Krakowie dwutygodnik literacko-społeczny *Albo-albo*. Pierwszy numer, z datą 1 grudnia br., przedstawia się mało ponętnie. Jest to krzykliwa, agitacyjna jednodniówka, pełna niewybrednych akcentów demagogicznych. Jakiejś myśli oryginalnej i twórczej, jakichś nowych talentów publicystycznych nie umiemy się w tym dopatrzeć.

Niejaki dr Samuel Jakub Imber wydaje we Lwowie i sam w całości wypełnia pisemko miesięczne pn. *Oko w oko*. Pisemko to — jeśli sądzić można z numeru, który otrzymaliśmy — poświęcone jest polemice z antysemityzmem. Numer listopadowy wypełnia polemika p. Imbera z głośnymi artykułami w tej sprawie K. Irzykowskiego. Naiwność i śmieszna zarozumiałość pana doktora idzie tu w zawody z jego oburzającą arogancją; pan Imber nie zdaje sobie sprawy z kim polemizuje, do kogo się zwraca, pisząc bądź co bądź *w języku polskim*, co w pewnym stopniu *zobowiązuje*. Broszurka polemiczna p. Imbera ma wartość głównie jako dokument psychologiczny, mianowicie dokument *histerii na tle politycznym*. Jest to choroba o wiele częstsza niż się wydaje, wybuchająca obecnie epidemicznie w różnych obozach i grupach społecznych. Pisemko *Oko w oko* stanowi wypadek kliniczny tej choroby, budząc w pewnym stopniu nawet współczucie dla autora — ofiary współczesnej „atmosfery psychicznej".

Staraniem Oddziału Warszawskiego Towarzystwa Polonistów R. P. dn. 8 grudnia b. r. (w środę) o godz. 12 odbędzie się w sali Teatru Ateneum (Czerwonego Krzyża 20)

Poranek Współczesnej Poezji Polskiej (1918–1937)

Słowo wstępne wypowie *Ludwik Fryde*. Recytować będą: *Maria Wiercińska* i *Kazimierz Wilamowski*. Bilety od 50 gr. do 1 zł.

Redakcja: Warszawa, Chmielna 33, telefon 3.04.09; czynna codziennie (w dni powszednie) od godziny 13 — 15. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się.
Administracja: Warszawa, Chmielna 33, tel. 3.04.09; czynna codziennie od godziny 12 do 14. Prenumerata w kraju: mies. 1.80 zł., kwart. 5 zł., rocznie 18 zł., za granicą: mies. 2.50 zł., kwart. 7 zł. Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 gr. za tekstem; 80 gr. w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: **Józef Czechowicz** WYDAWCA: **Tow. Wyd. „Droga" Sp. z o. o.**

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.